


methaodos.revista de ciencias sociales, 2018, 6 (2): 263-278
ISSN: 2340-8413 | <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v6i2.245>

Xavier Mas i Sempere

Streams, fields and scenes: a Sociomusicological proposal for the classification of Western Music

Corrientes, campos y escenas: una propuesta sociomusicológica de clasificación de la música occidental

Xavier Mas i Sempere

 <https://orcid.org/0000-0002-2458-5037>
Universidad de Alicante, España.
xavier.mas@ua.es

 full versión in english |  versión completa en español

Recibido: 19-09-2018
Aceptado: 18-10-2018



Abstract

The History of Music has always been represented, in the Western Academic tradition, as a series of great works signed by geniuses. From this corpus, the necessary cuts were planned and the terminology which will end up configuring the history of the musical styles was provided. Currently this chronology represents an obstacle to add to and contextualize the contemporary creations and it isolates music as an artistic form disconnected from other cultural manifestations. Our theoretical contribution is the result of an interdisciplinary work which conjugates the heritage of Musicology, Sociology and Historiography. The synchronic reflection of these disciplines allows us to articulate a new chronology for Western Music. This proposal establishes as its main cores the historic matrix of the term stream of Philip Ennis, and the concepts of field of Pierre Bourdieu and musical scene of Will Straw. We can, thus, take Music back to its social context and understand its historical process as an uninterrupted flow –a simultaneous combination of four trends and two fields or scenes– and in constant dialogue with the rest of social manifestations.

Keywords: History of music, Depersonalized music, Participatory music, Sociomusicology, Taxonomy.

Resumen

La historia de la música se ha presentado siempre, en la tradición académica occidental, como una sucesión de grandes obras firmadas por genios. A partir de este corpus, se planteaban los cortes necesarios y se aportaba la terminología que terminaría configurando la historia de los estilos musicales. Actualmente, esta cronología supone un obstáculo para sumar y contextualizar las creaciones contemporáneas y aísla a la música como una forma artística desconectada de otras manifestaciones culturales. Nuestro aporte teórico es el resultado de un trabajo interdisciplinario que conjuga el bagaje de la Musicología, la Sociología y la Historiografía. La reflexión sincrónica de estas disciplinas nos permite articular una nueva cronología para la música occidental. Esta propuesta establece como ejes principales de la matriz histórica el término corriente (stream) de Philip Ennis y los conceptos de campo de Pierre Bourdieu y escena musical (musical scene) de Will Straw. De esta forma, podemos devolver la música a su contexto social y entender su proceso histórico como un fluido ininterrumpido –una combinación de simultánea de cuatro corrientes y dos campos o escenas– y en constante diálogo con el resto de las manifestaciones sociales.

Palabras clave: historia de la música, música despersonalizada, música participativa, sociomusicología, taxonomía.

Summary

1. Introduction | 2. In the origins | 3. Functions and transcendence | 4. A history of currents, fields and scenes | 5. Conclusions | References

How to cite this article

Mas i Sempere, X. (2018): "Streams, fields and scenes: a Sociomusicological proposal for the classification of Western Music", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 6 (2): 263-278. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v6i2.245>

1. Introduction

At present, scientists who deal with musical art do not have a suitable conceptual device nor a classification with an empirical base, yet. Attempts from different fields –musicological, ethnomusicological, anthropological, philosophical– to try and give a solution to this problem are well known. Unfortunately, none of these attempts has managed to have enough diffusion or reach the level of agreement needed to become the paradigmatic proposal of the contemporary scientific community. Thus, today we still keep the tripartite division “of ‘classical’, ‘traditional’ and ‘popular music’ (modern), which not by chance corresponds to two of the main forces which have moved our society forward in the last few centuries: the class struggle and nationalisms” (Martí, 2015: 9, my translation).

Having seen and analyzed this situation, in previous works we considered this dilemma (Mas i Sempere, 2017). We presented there a new division and a new terminology based upon communicative situations, power relations and permission to compose and play music. The communication theory and the works of Jesús Ibáñez – especially, those devoted to power theory (1997) and to thermodynamic processes of capitalism (1986)– are key to our theoretical development. The conceptual work showed us the existence of the binomial depersonalized music and participatory music –open and closed–. A proposal which will have to be discussed and submitted to the relevant empirical tests. This current work continues that line of thought: so, we will therefore seek to test the historical validity of these concepts. Due to reasons of space and academic interest, we shall deal in depth with the branch of music which we have called depersonalized.

With this article we aim to help to propose a new way of approaching the study of Music focused on its social context and dissociated from the autonomy of art principle. Based on the new conceptual paradigm, we would like to overcome the conception and study of Music as a series of opuses, products of the minds of geniuses and individuals. The history of music has always been represented, in the Western Academic tradition, as a series of great works signed by geniuses. From this corpus, the necessary cuts were planned, and the terminology was provided which would end up configurating the history of musical styles. Currently, this chronology represents an obstacle to add to and to contextualize contemporary creations. Furthermore, this isolates Music as an artistic form disconnected from Dance, Theatre and Literature.

This chronological sketch, fully in force in Conservatoires and Universities, is an obstacle for contemporary artistic and scientific contributions. It perpetuates, even more, the isolation of the different forms of art, finally fossilizing esoteric and unscientific prejudices. In recent times, scientific and pedagogical approaches have introduced a new holistic and interdependent vision of music: for example, Social History of Music and History of Music Styles. Nonetheless, the curriculum for Spanish competitive examination for History of Music teachers –Order ECD/1753/2015– still includes certain sections involving the Western culture genius as: Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti, Joseph Haydn or Wolfgang Amadeus Mozart.

Our methodology uses the historiographic review as a first element. By including historical texts and mythological, philosophical and sociological references, we try to identify music core elements from the distant past. Working with these sources will help us establish a contextual outline in which we include musical uses and functions. From this proceeding, we will provide a synchronic reflection with elements from general Sociology and the Sociology of Music –or Sociomusicology–. With the combination of all these elements, we shall be in a position to establish a historical matrix, the main axes of which will be the term stream of Philip Ennis (1992) and the concepts of field of Pierre Bourdieu (1990) and musical scene of Will Straw (1991).

2. In the origins

The abstract materiality of Music transforms any journey into its origins in a pointless and fantasizing hobby. Trying to follow its prints on the stone or under the many geological strata is a journey which only leads to more questions. It must be approached from within the hypothesis which other disciplines have opened and knowing that we are dealing with practically an unequivocal affirmation: it is almost impossible to never be able to answer, with certainty, the key question of how music appeared.

A large number of theories concerning origin of music have reached us today. Although they are difficult to justify, they show us the point of view about this topic in the past. Johann Gottfried Herder (1982) associated music –singing– with the origin of language in humans, Charles Darwin understood music as a “second stage of the «half-human ancestors» proto-music [unlinked] from the obvious evolutive function in the case of animals” (Menninghaus, 2013: 249, my translation) and Herbert Spencer explained music as a human voice modulation “under the influence of feelings” (Spencer quoted in Menninghaus, 2013: 263, my translation).

Georg Simmel (2003) states that the human being used music to sing, to perform with instruments and to dance. It is completely impossible to establish to what an extent and at what moment each one of these appeared, but it seems plausible that all of them played an important role in the evolution of the species. Firstly, because music is movement –and the rhythm, the pulse, is present in us from our first heartbeat–. Secondly, because music is communication. And language, in its diverse forms, is at the basis of our rationality. And, thirdly, due to the emotional charge and the link with the emotions the sound expression elicits in all cultures.

Although, in the first stages of the human species, all individuals could do any type of activity for the group, with the division of labour and the establishment of social hierarchies, specific actions could be relegated for specific people. The figure of the artist-magician, the witch-doctor that Hauser (1978) proposes, would take on this side as the first specialized practitioner in the Fine Arts.

[...] the artist-magician seems to have been the first representative of the specialization and of the division of labour [...] the witch-doctor, distinguished from the homogenous mass, and, as the possessor of special gifts, is the forerunner of the priest per se. He will stand out from the others for his attempt to have special skills and knowledge, for a certain charisma, and will evade all type of ordinary work (Hauser, 1978: 35, my translation).

From this moment onwards, it is not implausible to imagine that the split between that music produced by the group and that for the group will not take long to take place. This division, blurry and always with blurred limits in the case of music, is more notable in some of the other fine arts –in the case of architecture or sculpture– where the technical dominance needed for its execution forces the establishment of a body of professionals and another of amateurs. The humanistic concept of culture has kept to this duality. That is why it reserves for the geniuses –people with remarkable skills– the ability to elaborate works of notable quality.

3. Functions and significance

Historically, several researchers and philosophers have dealt with the question of the functions of music. Plato deals with them in his Republic (1970: 70) and Tinctoris enumerates them –already in the mist of the Renaissance– under the epigraph of “the effects of Music” (cited in Fubini, 2005: 27). Contemporary Sociology has left us as the starting point the decalogue of Alan Merriam (2001), the first edition of his work, in 1964, proposes the following functional items: emotional expression, aesthetic enjoyment, entertainment, communication, symbolic representation, physical response, enforcement of conformity to social norms, validation of social institutions, contribution to the stability of culture, contribution to the integration of society (2001: 286-295). Later on, Adrian North and David Hargreaves (1999) and Susan Hallam (2006) will focus this decalogue on three macrocontainers: emotional, cognitive and social function and individual, group and social function, respectively (cited in Flores, 2010: 13).

From our historical position, we can identify two big blocks of functional allocation. A first group of hedonistic and idle character, and a second group of transcendental character and linked to spirituality, healing and metaphysical elements. Both backgrounds which have been reproduced and discussed for centuries before our time.

In this case, some approaches of the thinking of the classical Greek culture can also be used as examples. On the one hand, the hedonistic vision which includes, from the epicurean, Aristotle for whom music “has the aim of pleasure, even if it has firmly become a part of the subjects typical of the didactic tradition” (Fubini, 2008: 69, my translation). On the other hand, the Pythagorean doctrine which gathers, from the metaphysical aspect of the harmony of the spheres to the moral and political sides (Fubini, 2008: 62).

Obviously, the basic differences between one aspect and the other will lead to a different development based on the social identification of each element and its subsequent hierarchization.

Linked to this functional differentiation, we present our conceptual and qualifying proposal: depersonalized music and participatory music. Depersonalized music can be understood as a cultural manifestation, occasionally enshrouded in certain mystery and esoterism, in order to hide the elements of social struggle. Our definition indicates that

Depersonalized music is music produced by the social elite, the central value of which is production. It focuses on the message, with prestige as the valuation mechanism and which has, as the ideal situation, the transcendental communication to a soul which is devoid of the subject as a physical object. (Mas i Sempere, 2017: 119, my translation).

And on the other hand, reproduced by the subordinated classes, participatory music

Can be produced by the elite or by the subordinated classes themselves. The former focuses on consumption and has money as valuation mechanism. The later focuses on circulation and has pleasure as the valuation mechanism. In both cases it links with a more corporeal approach to music and where art is an element closer to social experience. (ibidem).

4. A history of streams, fields and scenes

Classical Greece and the contemporary Hebrew territories are geographical spaces where we will see the emergence, in an institutionalized manner, of the division between depersonalized music and participatory music. In both societies, centuries before the beginning of the Christian era, the two fundamental milestones which will mark the evolution of depersonalized music are established.

In the first one, a polytheistic society, we will see the birth of theatre. A communicative and artistic manifestation which, in fact, includes music: "six are, of necessity, the constituting elements of all tragedies: the plot, the characters, language, thinking, the show and music" (Aristotle, 1998: 30, my translation) –from which, by the way, concepts which will form part of modern musical terminology are absorbed, although with a different meaning, such as the orchestra and the choir–. We are, in effect, in front of the theatrical trend of depersonalized music.

In the second case, regarding the first big monotheistic religion, its main holy text –the Tora– refers to these same magic properties of music in episodes such as the demolition of the walls of Jerico (Josué VI: 12-20) –"As soon as the people heard the sound of the horn, all the people gave a loud scream of war. The walls collapsed and the army started the attack on the city, each one from the place they had in front of them; and they conquered it"– or the healing of Saul with the sound of the zither (I Samuel XVI: 14-23) –"And when the spirit of God came on Saul, David would take the zither and would strum it with his hand. Saul would calm down, relax and the bad spirit would come out of him"–. In the Greek case, mentioned above, music also was normally used in religious rituals and was supposed to be useful to "cure diseases, purify the body and mind, work miracles in the reign of nature" (Grout and Palisca, 2001: 19, my translation).

Hebrew liturgy, which includes among its parts the studied reading, by a member of the community, of a fragment of the Tora, is presided by the rabbis, people who are specially regarded in the community and who constitute a renewed version of the witch-doctor which Christianity will also incorporate in the figure of the priest. In spite of this consideration of spiritual guide –and the fact that any adult Jew has this right– it tends to be a professional signer, Jazán o Hassan in Hebrew terminology, who does the public reading which presents notable difficulties of intonation and diction. The prayer itself, then, is the singing.

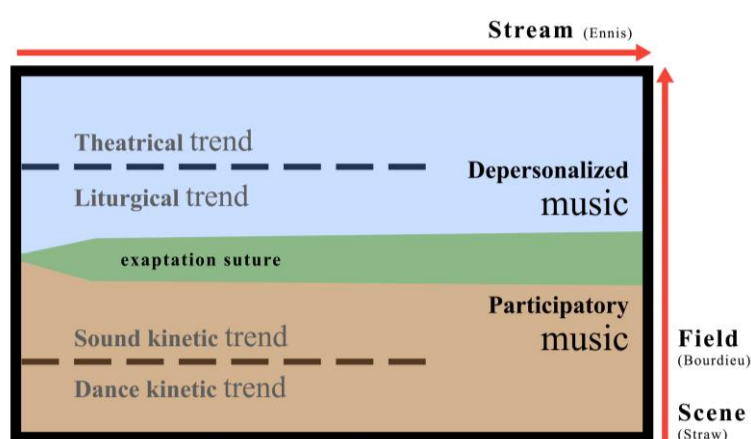
The rest of the community, in specific situations, intervenes in a guided manner with psalms sang by the whole group. The Christian and Muslim tradition, in the same monotheistic logic, will inherit this disposition for the celebration of its rituals. In the development of the Judeo-Christian liturgy, then, we witness the emergence of the liturgical trend of the depersonalized music.

In both cases, we see collective rituals where divinity is present. Adonaí, Jehova, in the case of the Hebrew liturgy, and the different actors of classical mythology, in the case of theatre. In the former, the community celebrates the Word of God and shows signs of abiding by a sacred law which will provide an ethical basis for their terrestrial behaviour. In the latter, as Aristotle indicates in his Poetica –"with piety and

terror, he manages to expunge such passions" (1998: 29, my translation)–, the representation of an invention –imitating daily life– implies the obtaining the collective catharsis. The public attends the drama, with which they empathize and of which they will end up being emotional participants, and their experience provides the purified liberation from their emotions. The presence of sacred idols will be later maintained, with the emergence of the concert; in this case, and as we shall mention later, around the figures of the performer, the conductor and the composers –respectively–.

Before we continue with or historical narration it is important that we explain the way in which the chronological axis we present here is organized. This is a theoretical approach which will follow the postulates of Bourdieu, Ennis and Straw.

Figure 1. Typology, trends and relations of Music



Source: created by the autor.

On the Y-axis (vertical axis) we represent the binary division already explained of participatory music and depersonalized music. This socio-artistic division can be understood based on the concept of the field, of Bourdieu (1990), and of musical scene of Straw. "The field, then, is a structured place of possible positions and trajectories, a social topology constituted through the competitive yet complementary position-taking of rival actors" (Born, 2010: 177). This way, as we have already explained, each typology of music represents a position within the collective imagination. Always a provisional position and a result of the constant struggle within a field. Future research, which could go deeper into the more previous stages, could deal with the link between depersonalized and participatory music and the sub-field of the restricted production and the symbolic great production, respectively.

Straw's musical scene, in turn, allows us to consider "a cultural space in which a series of musical practices coexist, interacting with one another through a series of differentiation processes" (Straw cited in del Val, 2015: 43, my translation). Furthermore, this proposal allows us to analyze in more detail the idea of the close connection and feedback of the musical practices developed within practice and depersonalization.

Even though we have put forward a hypothesis about the origin of this musical duality –associating it, firstly, to the division of labour and, secondly, to the central function which, as the ideal type, would develop– we could also consider the constant relationship between both compartments. From the premise that, initially, there was no division, we must assume that there has existed, throughout history, a diffuse and permeable frontier which would give feedback and allow access to both spaces. This meeting point would extend as the distance between one department and the other increased and would serve to maintain a continuity in the social space –as they are elements which take place within the same society, they must be necessarily linked–.

Furthermore, considering that constantly elements which come from a space have developed and passed to the adjacent space under a new form or with a different function, we have called this dialogue space between both exaptation suture. This term combines the idea of the union of an accidental gap and imports the concept of exaptation from the natural sciences –"characters, evolved for other usages (or for

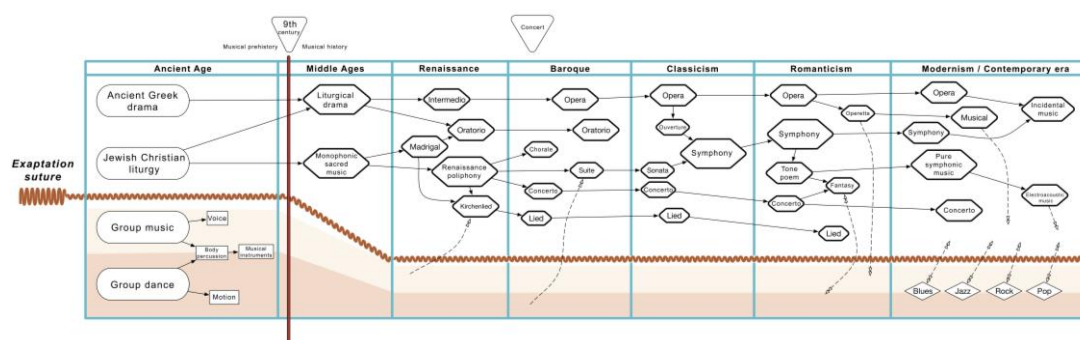
no function at all), and later «coopted» for their current role” (Gould and Vrba, 1982: 6)– as an example of this transfer of elements between departments which was mentioned above.

The X-axis (horizontal), a continuity which shows the passing of time, can be used to observe in what way the different artistic manifestations have intertwined and in what way they intertwine between themselves. To consider the unit of each flow we borrow the concept of stream proposed by Ennis (1992), where appropriate, for 20th century American popular music. Each stream presents its own artistic system, a defining economic logic and it is associated to different social movements. In our case we identify 4 different streams: theatrical, liturgical –in the field of depersonalized music– and, in the field of participatory music, sound kinetics and dance kinetics.

Although “corporal experience and movement are natural elements inherent to music” (Vicente, 2012: 74, my translation), we have specified the kinetic element, exclusively, in the case of participatory music. With this nomenclature we try to recognize the evident link –socially accepted– among these practices and corporeality. At the same time, we would also like to mention the reverse process to which depersonalized music has been subjected: a rationalist and elitist exercise which has reserved it –in the same way as musica reservata–, especially since the classical-romantic age, for the above-mentioned spiritual state and dissociated from corporeality.

Figure 2 shows where the different musical genres are placed within the –theatrical and liturgical– trend of depersonalized music. Furthermore, through the arrows, we indicate their diachronic evolution and their constant hyperlink between the theatrical and liturgical fields and with some elements which come from the Trends on the other side of the exaptation suture.

Figure 2. Location of musical genres within the trend of depersonalized music



Source: created by the autor.

With this graphical representation, we can perceive the history of music as a continuum in constant feedback. Some genres give rise to others, they combine to create musical products in fusion and receive and give contributions towards the different kinds of music of the participatory sphere. In the graphic, there are three transition moments. The first, already indicated, is the institutionalization of depersonalized music in Western societies –classical Greece and the Hebrew territories–. The second, takes place in the ninth century of our age and is the creation of the first written form of music which will give rise to our present musical language. An important step which, assimilated to the general history of humankind means a change from prehistoric times to music history. Finally, and already at the end of the seventeenth century, we have the birth of the concert. A fact which takes place in the industrially advanced United Kingdom and which institutionalized a new ritual.

The concert, as a new ritual form, will drink directly from the Judeo-Christian liturgy. The hierarchical location of the performer –in front of the holy scriptures, now the musical scores– and the disposition of the listeners are some of the more evident elements. This relocation process of depersonalized music, between the temple and the concert halls, has an intermediary milestone in aristocratic palaces. There the sonatas and concerts were performed: chamber music which could be conjugated without the essential need for a public. The emergence of symphonic music and its potent social message changed all this.

Throughout the historical process we can consider the development of two different social but synchronic phenomena. On the one hand, the demystification and, on the other, the change in social locus. The concert, in the auditorium, holds its own liturgy in spite of its dissociation from the religious ritual. That is why, today we still find certain analogies between the temple and the auditorium. Progressively, as we get closer to Romanticism –and cultural anthropocentrism is established– the idea of the sacred divinity is passed from one of the social actors of music to the other. First, the figure of the interpreter, for example, in the exemplary cases of Beethoven the pianist (1770-1827), Paganini the violinist (1782-1840) and Liszt the pianist (1811-1886). Later on, some decades later, it passes to the figure of the director.

There we find the paradigmatic cases of Toscanini (1867-1957), Furtwängler (1886-1954), Karajan (1908-1989) or Bernstein (1918-1990). Finally, at present, even though it is true that the music companies emulate participatory music with the most attractive –and hypersexualized– images of its performers in their cover sheets with commercial purposes, the notion of the sacred divinity is related to the composer. They are the catalysts of much of the referential musical offer –Bayreuth Festival (Wagner), Salzburg Festival (Mozart), Verdi Festival in Palma, Puccini Festival in Lucca or Rossini Festival in Pesaro– and the concept of authenticity stems from them. A lot of research has been carried out and a lot has been written about how the different kinds of music should be performed and the logic of the cult chases this central value of the authentic of the purity of the message, the same way in which a sacred text would allow us to get closer to God.

With a process similar to that of cinema and television, music enters the homes through the radio and ends up establishing itself with music reproduction devices: tapes, compact disks and digital records. It will get out onto the street, even more, through mobile devices and it will become transit music (Ariño and Llopis, 2017). An operation which, on the contrary, does not imply that the place of reference and the cultural container for which these pieces are written, is still today at the concert halls.

The programmes and habitual cannon of the auditoriums are based on all this music of a depersonalized artistic ritual tradition. There it is usual to hear Renaissance polyphony or Masses. Occasionally, part of this music goes back to the church in spite of the current music of the temple being mainly participatory music –with a clear popular character–. The participatory trend has recently accessed concert halls. An operation which tries to get socially legitimized through the occupancy of artistically distinguished spaces.

5. Conclusions

In this article we have presented a new approach for the study of sociohistorical music that seeks to overcome the based-upon-composers History of Music and build a new chronology focused on social changes and social dynamics. Starting from our proposal for the conceptualization and classification of depersonalized and participatory music, we have presented a double articulation from the terms stream, field and scene, respectively of Philip Ennis, Pierre Bourdieu and Will Straw. Each stream allows us to understand music as a continuum in which every musical expression change and are transformed according with demands of society. Fields and scenes, in addition, help us to depict social struggles –intrinsic attribute of the human being–. For the Sociomusicology, these circumstances are very useful for articulating and explaining the different music spaces, the positions taken by every musical typology and the historical performed exchanges among social actors.

We believe that this proposal may be useful for the study of any musical tradition in any human society. Since we deny the humanistic perspective of culture –build upon the greatest geniuses and essential works– and we focus on social elements, methodology may apply in different contexts properly. This article opens a new line of study and we hope that future empirical works will focus deeper on its development and will be able to show its methodological value.

References

- Ariño Villarroya, A. y Llopis Goig, Ramón (2017): *Culturas en tránsito: Las prácticas culturales en España en el comienzo del siglo XXI*. Madrid: Fundación SGAE.
- Aristóteles (1998): *Poética*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Born, G. (2010): "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production", *Cultural Sociology*, 4 (2): 171–208. <https://doi.org/10.1177%2F1749975510368471>
- Bourdieu, P. (1990): "Algunas propiedades de los campos" en Bourdieu P. ed.: *Sociología y Cultura*: 135–141. México: Conaculta.
- Del Val, F. (2015): "Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 3 (1): 33–48. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>
- Ennis, P. H. (1992): *The seventh stream: The emergence of rocknroll in American popular music*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Flores, S. (2010): "Sociedad, cultura y educación musical", en Giráldez A. ed.: *Música. Complementos de formación disciplinar*. 9–34. Barcelona: Graó Editorial.
- Fubini, E. (2005): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2008): *Estética de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Gould, S. J. y Vrba, E. S. (1982): "Exaptation - A Missing Term in the Science of Form", *Paleobiology*, 8 (1): 4–15. <https://doi.org/10.1017/S0094837300004310>
- Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2001): *Historia de la música occidental 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hallam, S. (2006): *Music Psychology in Education*. London: Bedford Way Papers.
- Hargreaves, D. J. y North, A. C. (1999): "The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology", *Psychology of Music*, 27: 71–83. <https://doi.org/10.1177%2F0305735699271007>
- Hauser, A. (1978): *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Editorial Labor.
- Herder, Johann Gottfried (1982). *Ensayo sobre el origen del lenguaje*. Madrid: Alfaguara.
- Ibáñez, J. (1986): "Termodinámica del regalo", *Revista de Occidente*, 67: 79–94.
- (1997): *A contracorriente*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Martí i Pérez, J. (2015): "No sense la meua música: la música com a fet social", *Perifèria: Revista de Recerca i Formació en Antropologia*, 20 (2): 4–25.
- Mas i Sempere, X. (2017): "Música despersonalizada y música participativa: una propuesta terminológica desde la sociomusicología", *Empiria: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 38: 109–125. <https://doi.org/10.5944/empiria.38.2018.19709>
- Menninghaus, Winfried (2013). "Música y retórica en la teoría de Darwin", *Literatura, teoría, historia, crítica*, 15 (1): 249–280.
- Merriam, A. (2001): "Usos y funciones", en Cruces F. et al. eds.: *Las culturas musicales: lecturas en etnomusicología*: 275–296. Madrid: Editorial Trotta.
- Platón (1970): *La República*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Simmel, G. (2003): *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Straw, W. (1991): "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, 5 (3): 368–388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Vicente, G. (2012): "Música y movimiento: variaciones sobre un mismo tema", *Eufonía*, 54: 74–81.

Brief CV of the author

Xavier Mas i Sempere has a PhD in Social Sciences by the Universitat de València, an M.A. in Sociology and Anthropology, and an M.A. in Education. He works as an Associated lecturer at the Universitat d'Alacant and as a Teacher of History and the Aesthetics of Music at the Conservatorio Profesional de Música de Elda; a specialist in Sociomusicology, he focuses his research on the field of Communication and the Arts.

 full versión in english |  versión completa en español

1. Introducció

Hoy por hoy, los científicos que abordan el arte musical todavía no cuentan con un aparato conceptual adecuado ni con una clasificación de base empírica. Han sido notorios los intentos desde diferentes ámbitos –musicológico, etnomusicológico, antropológico, filosófico– por dar solución a esta problemática. Desgraciadamente, ninguno de estos intentos ha podido alcanzar una difusión suficiente o el nivel de acuerdo necesario para convertirse en la apuesta paradigmática de la comunidad científica contemporánea. Por ello, todavía hoy mantenemos la división tripartita “de «música clàssica», «tradicional» i «popular» (moderna), que no casualment es correspon a dos dels principals motors que han mogut la nostra societat en els darrers segles: la lluita de classes i els nacionalismes” (Martí, 2015: 9).

Vista y analizada esta situación, nos planteamos en trabajos anteriores esta disyuntiva (Mas i Sempere, 2017). Allí, proponíamos una nueva división y terminología musical basada en las situaciones comunicativas, las relaciones de poder y la permisividad para producir y reproducir música. La teoría de la comunicación y la obra de Jesús Ibáñez –especialmente, sus teorizaciones sobre el poder (1997) y la termodinámica de los procesos del capitalismo (1986)– resultaban claves para nuestro desarrollo teórico. El resultado final, en términos conceptuales, daba como resultado la existencia del binomio música *despersonalizada* y música *participativa* –abierta y cerrada–. Una proposición que habrá de ser discutida y sometida a las pertinentes pruebas empíricas. El trabajo que en esta ocasión nos ocupa viene a dar continuidad a dicho texto: así, pretendemos someter a prueba la validez histórica de este aparato. Una operación que, por cuestiones de espacio e interés académico, centraremos en la rama de la música que hemos venido en denominar despersonalizada.

Con el presente artículo queremos ayudar a proponer una nueva forma de acceder al estudio de la música basada en su contexto social y eliminando cualquier resto que nos remita al principio de autonomía estética del arte. Apoyados sobre el nuevo paradigma conceptual, queremos superar la concepción y el estudio de la música en tanto que sucesión de *opus* productos de mentes geniales e individuales. La historia de la música se ha presentado siempre, en la tradición académica occidental, como una serie de grandes obras firmadas por genios. A partir de este corpus, se planteaban los cortes necesarios y se aportaba la terminología que terminaría configurando la historia de los estilos musicales. Actualmente, esta cronología supone un obstáculo para sumar y contextualizar las creaciones contemporáneas. Aún más, aísla a la música como una forma artística desconectada de la danza, el teatro o la literatura.

Este esquema cronológico, absolutamente vigente en los conservatorios y universidades, es un obstáculo para las aportaciones artísticas y científicas contemporáneas. Perpetúa, aún más, el aislamiento de las diferentes artes fosilizando, por último, los prejuicios esotéricos y acientíficos. A pesar de las propuestas científicas y pedagógicas que, en los últimos tiempos, plantean una visión más holística e interdependiente de la música –la historia social de la música o la historia de los estilos musicales, por ejemplo–, todavía hoy el temario que rige el procedimiento de ingreso, acceso y adquisición de la especialidad de Historia de la música en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas –Orden ECD/1753/2015– plantea, en algunos apartados, puntos destinados a los grandes prohombres de la tradición occidental: J. S. Bach, D. Scarlatti, J. Haydn o W. A. Mozart.

Nuestra metodología utiliza como elemento inicial la revisión historiográfica. Mediante la inclusión de textos históricos y de materiales mitológicos, filosóficos y sociológicos, tratamos de identificar los elementos centrales del hecho musical desde su pasado más remoto. El trabajo con estas fuentes nos ayuda a establecer un esbozo contextual en el que se incorporan, además, los usos y funciones de la música.

A partir de esta operación, aportaremos una reflexión sincrónica con elementos procedentes de la Sociología general y de la Sociología de la música –o Sociomusicología–. Con la reunión de estos elementos, estaremos en condiciones de establecer una matriz histórica que tendrá en sus ejes principales los términos: corriente (*stream*) de Philip Ennis (1992) y los conceptos de campo de Pierre Bourdieu (1990) y escena musical (*musical scene*) de Will Straw (1991).

2. En los orígenes

La materialidad abstracta de la música convierte cualquier viaje a sus orígenes en un ocioso y fantasioso pasatiempo. Pretender seguir sus huellas sobre la piedra o bajo los numerosos estratos geológicos es un camino que solo lleva abrir más interrogantes. La aproximación, por tanto, debe realizarse bajo el abrigo de las hipótesis que han abierto otras disciplinas y con la prudencia de enfrentarnos a una afirmación prácticamente tajante: es casi imposible que nunca podamos responder, con certeza, a la pregunta clave “cómo surgió la música”.

Hasta nuestros días ha llegado una nómina de teorías sobre el supuesto origen de la música que, si bien son difíciles de justificar, nos permiten conocer la visión que sobre este tema se ha tenido en épocas pretéritas. Johann Gottfried Herder (1982) vinculó la música –el canto– a la aparición del lenguaje en los humanos, Charles Darwin quiso ver una “continuación de la protomúsica de estos «antepasados medio-humanos» [desligada] de la clara función evolutiva que tenían en el caso de los animales” (Menninghaus, 2013) y Herbert Spencer una modulación “de la voz humana cuando se halla bajo el influjo de las emociones” (Spencer citado en Menninghaus, 2013: 263).

Georg Simmel (2003) afirma que el ser humano utilizó la música para cantar, para interpretar con instrumentos y para danzar. Resulta del todo imposible establecer en qué medida y en qué momento apareció cada una de ellas, pero parece plausible que todas ellas jugaran un papel importante en la evolución de la especie. Primero, en tanto que la música es movimiento –y el ritmo, el pulso, está presente en nosotros desde el primer latido–. Segundo, en tanto que la música es comunicación. Y el lenguaje, en sus diversas formas, está en la base de nuestra racionalidad. Y, tercero, por la carga afectiva y la vinculación con las emociones que despierta, en todas las culturas, la expresión sonora.

Aunque, en los primeros compases de la especie humana, todos los individuos podrían realizar cualquier tipo de actividad para el grupo, con la división del trabajo y el establecimiento de jerarquías sociales, determinadas acciones quedarían relegadas para individuos concretos. La figura del artista-mago, el médico-brujo que plantea Hauser, asumiría esta faceta como primer practicante especializado en las bellas artes.

el artista-mago parece haber sido el primer representante de la especialización y de la división del trabajo (...) el médico-brujo, que se destaca de la masa indiferenciada, y, como poseedor de dones especiales, es el precursor del sacerdote propiamente dicho. Este se distinguirá de los demás por su pretensión de poseer especiales habilidades y conocimientos, por una especie de carisma, y se sustraerá a todo trabajo ordinario (1978: 35).

A partir de este momento, no resulta inverosímil suponer que no tardará en darse la separación entre aquella música que se produce “por” el grupo y la que se realiza “para” el grupo. Esta división, borrosa y siempre de difuminados límites en el caso de la música, es más notable en alguna de las otras bellas artes – caso de la arquitectura o de la escultura– en las que el dominio técnico necesario para su ejecución fuerza el establecimiento de un cuerpo de profesionales y otro de amateurs. La concepción humanista de cultura se ha ceñido a este binomio. Por ello reserva a los genios –personas con habilidades remarcables– la capacidad de elaborar obras de notable calidad.

3. Funciones y trascendencia

Históricamente, diferentes investigadores y filósofos han tratado la cuestión de las funciones de la música. Platón las aborda en su *República* (1970: 70) y Tinctoris las enumera –ya en pleno Renacimiento– bajo el epígrafe de “efectos de la música” (citado en Fubini, 2005: 27). La Sociología contemporánea nos ha dejado como punto de partida el decálogo de Alan Merriam (2001), cuya primera edición de su trabajo, en 1964, plantea los siguientes ítems funcionales: emocional, estética, entretenimiento, comunicación, representación simbólica, respuesta física, conformidad a normas sociales, refuerzo de las instituciones sociales, contribución a la estabilidad de una cultura, contribución a la integridad de una sociedad (2001: 286-295). Posteriormente, Adrian North y David Hargreaves (1999) y Susam Hallam (2006) concentrarán este decálogo en tres macrocontenedores. Respectivamente, función emocional, cognitiva y social y función individual, grupal y social (citados en Flores, 2010: 13).

Desde nuestra posición histórica, podemos identificar dos grandes bloques de asignación funcional. Un primer conjunto de carácter hedonista y ocioso y un segundo conjunto de carácter trascendental y vinculado a la espiritualidad, la sanación y los elementos metafísicos. Trasfondos, ambos, que se han ido reproduciendo y debatiendo desde siglos antes de nuestra era.

En este caso, nos pueden servir de ejemplo también, algunos planteamientos del pensamiento de la cultura griega clásica. Por un lado, la visión hedonista que recoge, desde los epicúreos, Aristóteles para quien la música "tiene como fin el placer, incluso si ha pasado a formar parte de manera estable de las materias propias de la tradición didáctica" (Fubini, 2008: 69). Por otro lado, la doctrina pitagórica que aúna, desde el aspecto metafísico de la armonía de las esferas a las vertientes moral y política (Fubini, 2008: 62). Evidentemente, las diferencias básicas entre uno y otro ámbito provocarán un desarrollo diferente en base a la identificación social de cada elemento y su consiguiente jerarquización.

Vinculada a esta diferenciación funcional, planteamos nuestra propuesta conceptual y clasificatoria: música despersonalizada y música participativa. La música despersonalizada se puede entender como una manifestación cultural cubierta, en ocasiones, de cierto misterio y esoterismo destinados a ocultar elementos de lucha social. Nuestra definición indica que

la música despersonalizada es música producida por la élite social, el valor central de la cual es la producción. Se centra en el mensaje, con el prestigio como dispositivo de valoración y que tiene, como situación ideal, la comunicación trascendental a un alma que se ha desprovisto del sujeto en tanto que objeto físico (Mas i Sempere, 2017: 119).

Por otro lado, y reproducida por las clases subordinadas, la música participativa

puede estar producida por la élite o por las propias clases subordinadas. En el primer caso, se centra en el consumo y tiene como dispositivo de valoración el dinero. En el segundo caso, se centra en la circulación y tiene el placer como dispositivo de valoración. En ambos casos conecta con un planteamiento más corporal de la música y donde el arte es un elemento más cercano a la experiencia social (ibídem).

4. Una historia de corrientes, campos y escenas

La Grecia clásica y los territorios hebreos coetáneos son los espacios geográficos donde veremos emerger, de forma institucionalizada, la separación entre música despersonalizada y música participativa. En ambas sociedades, siglos antes del inicio de la era cristiana, se establecen los dos hitos fundamentales que marcarán la evolución de la música despersonalizada.

En la primera, sociedad politeísta, se verá el nacimiento del teatro. Manifestación comunicativa y artística que, en efecto, incluye la música: "seis son, por necesidad, los elementos constitutivos de toda tragedia: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la música" (Aristóteles, 1998: 30) –y de la que, por cierto, se absorben conceptos que pasarán a la terminología musical moderna, aunque con diferente acepción, como la orquesta y el coro–. Nos encontramos, en efecto, ante la corriente teatral de la música despersonalizada.

En el segundo caso, concerniente a la primera gran religión monoteísta, su texto sagrado central –la Torá– alude a estas mismas propiedades mágicas de la música en episodios como el del derribo de las murallas de Jericó (Josué VI: 12-20) –"En cuanto el pueblo oyó el son de la trompa, todo el pueblo lanzó un poderoso alarido de guerra. Las murallas se desplomaron y el ejército se lanzó al asalto de la ciudad, cada uno desde el lugar que tenía enfrente; y la conquistaron"– o la sanación de Saúl con el sonido de la cítara (I Samuel XVI: 14-23) –"Y cuando venía el espíritu de Dios sobre Saúl, cogía David la cítara y tañía con su mano. Saúl se calmaba, quedaba tranquilo y el mal espíritu se retiraba de él"–. En el caso griego, comentado anteriormente, también la música se utilizaba con normalidad en ritos religiosos y se le presuponía utilidad para "curar enfermedades, purificar el cuerpo y la mente, y obrar milagros en el reino de la naturaleza" (Grout y Palisca, 2001: 19).

La liturgia hebrea, que incluye entre sus partes la lectura, estudiada, por parte de un miembro de la comunidad de un fragmento de la Torá, está presidida por los rabinos, personas que tienen una consideración especial dentro de la comunidad y que constituyen una versión renovada del brujo-médico que incorporará también el cristianismo en la figura del sacerdote. A pesar de esta consideración de guía

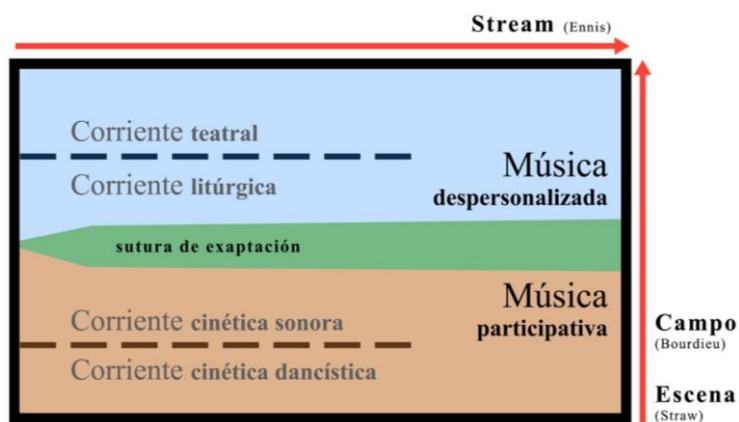
espiritual –y de que cualquier judío mayor de edad tiene derecho a ello– suele ser un cantor profesional, Jazán o Hassan en terminología hebrea, el que realiza una lectura pública que presenta notables dificultades de entonación y dicción. El propio rezo, pues, es el canto.

El resto de la comunidad, en momentos puntuales, interviene de manera guiada con salmos entonados por el conjunto del grupo. La tradición cristiana y musulmana, en la misma lógica monoteísta, heredarán esta disposición para la celebración de sus ritos. En el desarrollo de la liturgia judeocristiana, pues, asistimos al surgimiento de la corriente litúrgica de la música despersonalizada.

En ambos casos, nos encontramos ante ritos colectivos en los que se hace presente la divinidad. Adonái, Jehová, en el caso de la liturgia hebrea, y los diferentes actores de la mitología clásica, en el caso del teatro. En el primero, la comunidad celebra la palabra de Dios y hace muestra de seguimiento de una ley sagrada que le ha de procurar una base ética para el comportamiento terrenal. En el segundo, y tal y como indica Aristóteles en su poética –“con el recurso de la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones” (1998: 29)–, la representación de una ficción –a semejanza de la vida cotidiana– implica la consecución de una catarsis colectiva. El público asiste al drama, con el que empatiza y del que acaba siendo partícipe emocional, y su vivencia le proporciona la liberación purificada de sus emociones. La presencia, con todo, de ídolos sagrados se mantendrá, posteriormente, con el advenimiento del concierto. En ese caso, y como expondremos más adelante, alrededor de las figuras del intérprete, el director y el compositor –respectivamente–.

Antes de proseguir con nuestro relato histórico es preciso que exponamos de qué manera se ordena el eje cronológico que aquí presentamos. Un planteamiento teórico que seguirá los postulados de Bourdieu, Ennis y Straw.

Figura 1. Tipologías, corrientes y relaciones de la música



Fuente: Elaboración propia.

En el eje de ordenadas plasmamos la división binaria ya explicada de música participativa y música despersonalizada. Podemos entender esta división socioartística en base al concepto de campo, de Bourdieu (1990), y el de escena musical de Straw. “The field, then, is a structured space of possible positions and trajectories, a social topology constituted through the competitive yet complementary position-taking of rival actors” (Born, 2010: 177). De esta forma, y como ya hemos indicado, cada tipología de música presenta una posición dentro del imaginario colectivo. Siempre, una posición provisional y fruto de la lucha constante que se da dentro un campo. En investigaciones posteriores, y que pudieran profundizar en las etapas más pretéritas, se podría plantear la vinculación de la música despersonalizada y participativa al subcampo de la producción restringida y de la gran producción simbólica, respectivamente.

La escena musical de Straw, a su vez, nos permite considerar “un espacio cultural en el que una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras a través de una serie de procesos de diferenciación” (Straw citado en del Val, 2015: 43). Esta propuesta, aún más, nos permite ahondar en la idea

de estrecha relación y retroalimentación de las prácticas musicales desarrolladas en el ámbito de la práctica y de la despersonalización.

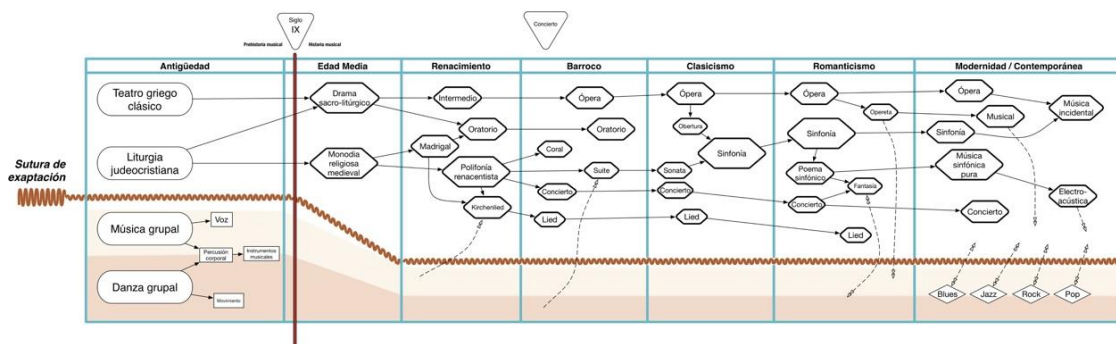
Si bien hemos avanzado una hipótesis sobre el origen de esta dualidad musical –asociándolo, primero, a la división del trabajo y, posteriormente, a la función central que, como tipo ideal, desarrollaría– cabe plantear, asimismo, la constante relación entre ambos compartimentos. Partiendo de la base que, en un primer momento, no existiría división, hemos de suponer que ha existido, a lo largo de la historia, una frontera difusa y permeable que retroalimentaba ambos espacios. Este punto de encuentro se ampliaría a medida que mayor fuera la distancia entre un departamento y otro y serviría para mantener una continuidad en el espacio social –siendo elementos que suceden en la misma sociedad, necesariamente, han de estar vinculados–. Considerando, aún más, que constantemente elementos surgidos de un espacio han evolucionado y han pasado al espacio contiguo bajo otra forma o con otra función, hemos venido a denominar este espacio de diálogo entre ambos “sutura de exaptación”. Término que aúna la idea de unión de una brecha accidental y que importa el concepto de exaptación de las ciencias naturales –“characters, evolved for other usages (or for no function at all), and later «coopted» for their current role” (Gould y Vrba, 1982: 6)– como muestra de esa traslación de elementos entre departamentos que comentábamos anteriormente.

El eje de abscisas, continuidad que muestra el avance del tiempo, nos sirve para observar de qué manera se han enlazado las diferentes manifestaciones artísticas y de qué forma se relacionan entre ellas. Para considerar la unidad de cada flujo tomamos prestado el concepto *stream* que propuso Ennis (1992), en su caso, para la música popular estadounidense del siglo XX. Cada corriente presenta un sistema artístico propio, una lógica económica definitoria y va asociada a diferentes movimientos sociales. En nuestro caso identificamos 4 corrientes diferentes: la teatral, la litúrgica –en el ámbito de la música despersonalizada– y, en el ámbito de la música participativa, la cinética sonora y la cinética dancística.

A pesar de que “la experiencia corporal y el movimiento son elementos naturales inherentes a la música” (Vicente, 2012: 74), hemos explicitado el elemento cinético, exclusivamente, en el caso de la música participativa. Con esta nomenclatura pretendemos reconocer la evidente ligazón –aceptada socialmente– entre estas prácticas y la corporeidad. Al mismo tiempo, también, queremos dejar constancia del proceso inverso al que se ha sometido a la música despersonalizada: un ejercicio racionalista y elitista que la ha reservado –en el mismo sentido de la *musica reservata*–, especialmente desde la etapa clásica-romántica, al ya mencionado estado espiritual y de desvinculación de la corporalidad.

La Figura 2 nos muestra cómo se ubican los diferentes géneros musicales dentro de la corriente –teatral y litúrgica– de la música despersonalizada. Además, por medio de las flechas, se señala su evolución diacrónica y su constante hipervínculo entre los ámbitos teatral y litúrgico y con algunos elementos procedentes de las corrientes ubicadas al otro lado de la sutura de exaptación.

Figura 2. Ubicación de los géneros musicales dentro de la corriente de la música despersonalizada



Fuente: Elaboración propia.

Con esta plasmación gráfica, podemos percibir la historia de la música como un continuo en constate retroalimentación. Unos géneros dan lugar a otros, se combinan para originar productos musicales en fusión y reciben y entregan aportaciones hacia músicas de la esfera participativa. En el esquema, destacan tres momentos de transición. El primero, ya indicado, es la institucionalización de la música despersonalizada en sociedades de Occidente –la Grecia clásica y los territorios hebreos–. El segundo, se produce en el siglo IX de nuestra era y es la creación de la primera forma escrita de la música que dará lugar a nuestro lenguaje musical actual. Un importante paso que, asimilado a la historia general de la humanidad, supone el cambio de la prehistoria a la historia musical. Finalmente, y ya a finales del siglo XVII, tenemos el nacimiento del concierto. Un hecho que se produce en el industrialmente adelantado Reino Unido y que institucionaliza un nuevo rito.

El concierto, como nueva forma ritual, beberá directamente de la liturgia judeocristiana. La ubicación jerárquica del intérprete –antes de las sagradas escrituras, ahora de las partituras– y la disposición de los oyentes son algunos de los elementos más evidentes. Este proceso de reubicación de la música despersonalizada, entre el templo y la sala de conciertos, tiene en los palacios aristocráticos un hito intermedio. Allí se interpretaban sonatas y conciertos: música de cámara que podía conjugarse sin la necesidad esencial de un público. La emergencia del sinfonismo y su potente mensaje social cambió todo ello.

A lo largo del proceso histórico podemos considerar el desarrollo de dos fenómenos sociales diferentes pero sincrónicos. Por un lado, la desacralización y, por otro, el cambio de *locus* social. El concierto, en el auditorio, mantiene una cierta liturgia propia a pesar de su desvinculación del rito religioso. Por ello, todavía hoy encontramos unas ciertas analogías entre el templo y el auditorio. Progresivamente, a medida que nos acercamos al Romanticismo –y se establece el antropocentrismo cultural– la idea de la divinidad sagrada va pasando de uno a otro de los actores sociales de la música. Primero, la figura del intérprete, por ejemplo, en los casos ejemplares del Beethoven pianista (1770-1827), el violinista Paganini (1782-1840) y el pianista Liszt (1811-1886). Posteriormente, unas décadas más tarde, se traslada a la figura del director. Allí encontramos los casos paradigmáticos de Toscanini (1867-1957), Furtwängler (1886-1954), Karajan (1908-1989) o Bernstein (1918-1990).

Finalmente, en la actualidad, si bien es cierto que las discográficas emulan a la música participativa con las imágenes más atractivas –e hipersexualizadas– de sus intérpretes en sus carátulas con fines comerciales, la noción de divinidad sagrada se relaciona con el compositor. Ellos son los catalizadores de buena parte de la oferta musical de referencia –Festival Bayreuth (Wagner), Festival Salzburg (Mozart), Festival Verdi en Parma, Festival Puccini en Lucca o Festival Rossini en Pesaro– y sobre ellos radica el concepto de autenticidad. Mucho se ha investigado y se ha escrito sobre cómo se deben interpretar sus músicas y la lógica del culto persigue este valor central de lo auténtico y de la pureza del mensaje. De igual forma que un texto sagrado nos permitiría acercarnos a Dios.

Con un proceso semejante al del cine y la televisión, la música entra en las casas por medio de la radio y se termina de establecer con los aparatos de reproducción musical: cintas, compactos y archivos digitales. Saldrá a la calle, aún más, por medio de aparatos móviles y se convertirá en una música en tránsito (Ariño y Llopis, 2017). Una operación que, al contrario, no implica que el lugar de referencia y el contenedor cultural para el que se escriben obras, hoy en día, siga siendo la sala de conciertos.

La programación y el canon habitual de los auditorios es toda esta música de tradición ritual artística despersonalizada. Allí es habitual escuchar polifonía renacentista o misas. En ocasiones, parte de esta música vuelve a la iglesia a pesar de que la música actual del templo es mayoritariamente música participativa –con un claro carácter popular–. Igualmente, también la corriente participativa ha accedido recientemente a las salas de conciertos. Una operación que persigue legitimarse socialmente por medio de la ocupación de espacios distinguidos artísticamente.

5. Conclusiones

En el presente artículo hemos presentado una nueva forma de abordar el estudio sociohistórico de la música que pretende superar la clásica Historia de la música basada en autores y establecer una nueva cronología centrada en los cambios y las dinámicas sociales. Tomando como partida nuestra propuesta de conceptualización y clasificación de música despersonalizada y participativa, hemos planteado una doble articulación a partir de los términos corriente y campo y escena, respectivamente, de Philip Ennis, Pierre Bourdieu y de Will Straw. Las diferentes corrientes presentadas nos permiten entender la música como una continuidad en la que las diferentes manifestaciones musicales van mutando y transformándose a lo largo del tiempo según las propias demandas de cada sociedad. Los campos y las escenas, complementariamente, nos ayudan a plasmar las luchas sociales que se dan inherentes al grupo humano. Un hecho que en términos sociomusicológicos nos sirve para articular y explicar los diferentes espacios de las músicas, las diferentes posiciones que cada tipología musical ocupa y los intercambios que, históricamente, se producen entre los diferentes actores sociales.

La propuesta que aquí aportamos, consideramos, puede servir para abordar el estudio de cualquier tradición musical en cualquier sociedad humana. Puesto que huimos de la visión humanista de la cultura – basada en grandes genios y obras caudales– y nos centramos en elementos sociales, la metodología podría aplicarse sin problema en otros contextos diferentes. El presente texto marca el inicio de una nueva línea de trabajo. Confiamos que futuros trabajos empíricos profundicen en su desarrollo y demuestren su validez metodológica.

Referencias bibliográficas

- Ariño Villarroya, A. y Llopis Goig, Ramón (2017): *Culturas en tránsito: Las prácticas culturales en España en el comienzo del siglo XXI*. Madrid: Fundación SGAE.
- Aristóteles (1998): *Poética*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Born, G. (2010): "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production", *Cultural Sociology*, 4 (2): 171–208. <https://doi.org/10.1177%2F1749975510368471>
- Bourdieu, P. (1990): "Algunas propiedades de los campos" en Bourdieu P. ed.: *Sociología y Cultura*. 135–141. México: Conaculta.
- Del Val, F. (2015): "Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 3 (1): 33–48. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>
- Ennis, P. H. (1992): *The seventh stream: The emergence of rocknroll in American popular music*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Flores, S. (2010): "Sociedad, cultura y educación musical", en Giráldez A. ed.: *Música. Complementos de formación disciplinar*. 9–34. Barcelona: Graó Editorial.
- Fubini, E. (2005): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2008): *Estética de la música*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Gould, S. J. y Vrba, E. S. (1982): "Exaptation - A Missing Term in the Science of Form", *Paleobiology*, 8 (1): 4–15. <https://doi.org/10.1017/S0094837300004310>
- Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2001): *Historia de la música occidental 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hallam, S. (2006): *Music Psychology in Education*. London: Bedford Way Papers.
- Hargreaves, D. J. y North, A. C. (1999): "The Functions of Music in Everyday Life: Redefining the Social in Music Psychology", *Psychology of Music*, 27: 71–83. <https://doi.org/10.1177%2F0305735699271007>
- Hauser, A. (1978): *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Editorial Labor.
- Herder, Johann Gottfried (1982). *Ensayo sobre el origen del lenguaje*. Madrid: Alfaguara.
- Ibáñez, J. (1986): "Termodinámica del regalo", *Revista de Occidente*, 67: 79–94.
- (1997): *A contracorriente*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Martí i Pérez, J. (2015): "No sense la meva música: la música com a fet social", *Perifèria: Revista de Recerca i Formació en Antropologia*, 20 (2): 4–25.
- Mas i Sempere, X. (2017): "Música despersonalizada y música participativa: una propuesta terminológica desde la sociomusicología", *Empiria: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 38: 109–125. <https://doi.org/10.5944/empiria.38.2018.19709>

- Menninghaus, Winfried (2013). "Música y retórica en la teoría de Darwin", *Literatura, teoría, historia, crítica*, 15 (1): 249-280.
- Merriam, A. (2001): "Usos y funciones", en Cruces F. et al. eds.: *Las culturas musicales: lecturas en etnomusicología*: 275-296. Madrid: Editorial Trotta.
- Platón (1970): *La República*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Simmel, G. (2003): *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Straw, W. (1991): "Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, 5 (3): 368-388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Vicente, G. (2012): "Música y movimiento: variaciones sobre un mismo tema", *Eufonía*, 54: 74-81.

Breve CV del autor

Xavier Mas i Sempere es Doctor en Ciencias Sociales por la Universitat de València. Máster en Sociología y Antropología y Máster de Educación. Profesor asociado de la Universitat d'Alacant y profesor de Historia y Estética de la música en el Conservatorio profesional de música de Elda. Especialista en Sociomusicología, centra sus líneas de investigación en el ámbito de la comunicación y el arte.